

# Le « lumineux » et l'identité du cinéma de Kubrick

Bertrand Girardi, université de Bordeaux-III

**P**lus personne ne s'étonne aujourd'hui de voir des formes dites « hybrides » envahir nos écrans de télévision. Les nombreux docu-fiction et télé-réalités font partie du quotidien des téléspectateurs et ces derniers semblent y trouver du plaisir surtout lorsqu'on regarde le succès d'audience de ces programmes<sup>1</sup>. La télévision d'aujourd'hui, et peut-être même de demain, pourrait devenir une télévision de l'entre-deux, à moins qu'elle ne soit déjà devenue celle du « tout visible ». À partir de cette hypothèse, nous proposons de revenir sur l'évolution des médias visuels par une étude des *lumineux*, et d'interroger dans une dimension socio-sémiotique la réception sur les spectateurs. Nous espérons ainsi mieux comprendre ces objets (insolites ?) jouant, d'une certaine manière, sur l'intermédialité, et anticiper ce qu'ils tentent de nous dire. Souvenons-nous, les premières images en mouvement ont été « fabriquées » à partir de la lumière naturelle que les opérateurs trouvaient dans les régions ensoleillées. Les premiers films étaient généralement tournés en extérieur avant que d'autres ne proposent les premières fictions en studio. On a pu alors considérer ces premiers films, tournés en un plan, comme proches de ce qu'on nommerait aujourd'hui un film-reportage. Ces opérateurs ne cherchaient pas vraiment à fictionnaliser leur image, mais au contraire à enregistrer simplement les actes de la réalité<sup>2</sup>. C'est la raison pour laquelle ces films furent désignés, au début, comme des « vues », c'est-à-dire un souvenir du passage de la caméra face à un moment spatio-temporel du monde extérieur. En observant la lumière de ces images, on peut effectivement les considérer aujourd'hui encore comme une empreinte, un indice documentaire. Obtenues grâce à une lumière naturelle, ces images peuvent certainement adhérer au style du film-reportage ou documentaire.

Cependant, suite aux films des frères Lumière et de leurs opérateurs, le cinéma naissant s'est rapidement tourné vers une forme narrative, vers la mise en place d'un monde imaginaire, de fiction. L'apparition des premiers éclairages a prouvé cette volonté qu'avait le cinéma de se détourner du réel pour fabriquer un cinéma de fiction, de l'imaginaire. Une nouvelle expressivité a même été inventée avec la lumière, celle-ci a favorisé, entre autres, le passage entre le film de reportage et le film de fiction. Cette expressivité allant même jusqu'à sa « prothesis » avec le cinéma expressionniste allemand des années vingt<sup>3</sup>.

L'importance de la lumière est donc véritablement à prendre en compte et nous proposons de travailler à partir d'une terminologie nouvelle de la lumière, soit le *lumineux*. Comprenons que le lumineux serait, d'une certaine façon, la représentation matérialisée de la lumière. En effet, une fois impressionnée dans le cadre, la lumière devient la réalité de l'image, un corps, c'est-à-dire une luminosité transitoire, comme une émanation entre présence et absence. Il est important de retenir ici que ce terme, le *lumineux*, doit être perçu comme un nouveau nom ou plus exactement comme le passage de l'adjectif à un nom commun spécifique de l'image, sans pour autant l'éloigner de la définition du lumineux comme adjectif, c'est-à-dire un corps ou objet qui émet de la lumière. À partir de là, nous pouvons considérer le lumineux de l'image tel un corps ou signe qui non seulement émet de la lumière, mais plus encore participe de la construction du langage du film ou de la photographie<sup>4</sup>.

S'il est vrai que le lumineux est toujours présent dans l'image, alors son mode de communication influera certainement sur le style. Il pourrait même jouer sur la réception d'un film, qu'il soit documentaire ou fictionnel.

Lorsqu'on observe le lumineux, il apparaît sensiblement différent entre les deux, d'un côté factuel, de l'autre imaginaire ou d'éclairage. Le lumineux serait une pièce maîtresse dans le régime de réception des programmes, il pourrait être également perçu comme un élément permettant de travailler sur les médiums de la perception visuelle comme la photographie, le cinéma ou la télévision.

### Stanley Kubrick et l'hybridation des genres

Dans les films du cinéaste Stanley Kubrick, par exemple, on peut observer et lire dans ce sens le lumineux et comprendre un peu mieux la communication des images dans ses œuvres. Celles-ci ont sans aucun doute marqué l'histoire du cinéma, en réinventant souvent le genre ou le style abordé. Il est d'ailleurs intéressant de constater, à partir de la photographie de ses films, une singularité dans l'emploi du lumineux qui a, au premier abord, souvent contrarié les « fantasmes du spectateur » ; puis qui a justifié les multiples emprunts tant au cinéma que dans les autres médias comme la publicité ou la télévision<sup>5</sup>. Il apparaît que les images dans les films de ce cinéaste ou plus précisément son utilisation particulière du lumineux a bousculé les maximes implicites en contredisant le principe formel d'un respect de la norme<sup>6</sup>. En effet, il est possible de dégager de cette filmographie composée de films de fiction, un lumineux factuel lié normalement au documentaire. Le lumineux devient dans ce cas un objet insolite et modifie le sens général du film. Il y aurait comme une hybridation des genres dans les films de Stanley Kubrick.

En analysant les images de certaines œuvres, on comprend que Kubrick a dépassé l'idée d'un réalisme lumineux, c'est-à-dire une imitation de la réalité sous l'influence du vraisemblable (l'opinion commune) et a proposé au contraire un lumineux dit « factuel ». Le film *Barry Lyndon* (1975) présente clairement ce que nous avançons. Kubrick considérait que son adaptation du roman de Thackeray devait respecter une certaine vérité documentaire. Il s'inspira alors des peintures du XVIII<sup>e</sup> siècle (époque dont est tirée l'histoire) mais proposa également la lumière de ce siècle, soit une lumière à la bougie sans effet « électrique ». L'équipe du

film aménagea donc une caméra afin d'y fixer un objectif (une optique 50 mm spécialement créée par Zeiss) dont la rapidité permettait d'enregistrer la faible énergie de la lumière. Ce travail sur la lumière matérialisa alors un lumineux factuel, il n'eut pas d'effet d'éclairage cinématographique ou profilmique. *Barry Lyndon* s'est construit autour d'un lumineux de documentaire ou de non-fiction, ce qui situe le film aujourd'hui dans un « entre-deux ». Ce lumineux factuel a souvent été utilisé par Kubrick dans ses films pour « connaître et reproduire dans leurs plus infimes nuances les formes et les figures de la réalité<sup>7</sup> ». L'exemple de ce film nous montre que Kubrick a construit ici une œuvre ouverte qui échappait au vraisemblable et prenait alors un degré supérieur, avant d'être, un peu plus tard, actualisée dans une nouvelle forme de vraisemblable. C'est en effet la première fois qu'un film dramatico-historique, dans le cas de *Barry Lyndon*, était tourné en lumière naturelle et devenait en quelque sorte une fiction très proche d'un documentaire sur le XVIII<sup>e</sup> siècle.

À partir de ce premier exemple, nous voyons que la découverte d'un lumineux factuel permet de reconsidérer la portée d'un film et autorise la distinction entre ce qui tient d'une image documentaire et ce qui offre une communication fictionnelle. Cette œuvre de 1975 soutient l'hypothèse selon laquelle un corps lumineux, lorsqu'il joue d'une non-fiction, peut définir ou redéfinir la place d'un film entre fiction et documentaire. Plus important encore, il semble que la « présence » de ce lumineux offre une nouvelle réception du film *Barry Lyndon* au spectateur. Ce dernier reçoit différemment le film et peut y découvrir de nouveaux éléments, une autre lecture.

### Stanley Donen, d'un lumineux à l'autre...

Mais dans notre hypothèse d'hybridation du lumineux, intéressons-nous à un nouvel exemple qui permettra de mieux saisir ce que nous tentons de montrer autour de l'image et de son rapport à la non-fiction. Il semble au premier abord que le réalisateur Stanley Donen ne souhaitait pas établir un lien entre la fiction et le documentaire, du moins pas comme l'a fait Kubrick dans son univers filmique. Dans une séquence de son film *Charade* (1963),

Le « lumineux » et l'identité  
du cinéma de Kubrick

Bertrand Girardi

un couple (Cary Grant et Audrey Hepburn) discute sur un bateau-mouche voguant sur la Seine. Derrière eux, la ville de Paris forme un décor des plus « romantiques », d'autant que la scène se situe de nuit. Analysons maintenant le ou plutôt les éléments lumineux présents dans l'image.

Premièrement, le décor, c'est-à-dire le paysage qui se trouve derrière les deux personnages. La séquence n'est effectivement pas filmée sur un mode documentaire, les acteurs ne sont pas réellement sur un bateau-mouche en train de naviguer de nuit dans la ville de Paris. Le paysage est bien un décor, un artifice ou une illusion, même si ce décor paraît tout à fait « crédible ». Pour construire cette scène, le réalisateur a placé, derrière les comédiens, un écran sur lequel il projette des images du Paris nocturne en même temps que les deux personnages donnent l'illusion d'être en promenade sur un bateau-mouche. Cependant, cet artifice cinématographique très utilisé dans les films de fiction n'est pas sans rapport avec le documentaire voire le lumineux factuel. Pour être plus explicite, disons que la bande film qui est projetée sur cet écran, derrière les comédiens, ressemble à un documentaire ou à une bande d'images de non-fiction sur la ville de Paris, la nuit.

Nous ne distinguons effectivement que très légèrement les bâtiments qui sont censés être en bord de Seine, seuls quelques points lumineux sont visibles en dehors des monuments éclairés par les projecteurs de la ville. Dès lors, nous pouvons voir dans ce « décor » d'images, dans cet artifice cinématographique, une insertion de la non-fiction dans l'univers de la fiction. Mieux, nous décelons ici un lumineux factuel qui nous pousse vers l'illusion d'une promenade nocturne. La projection de cette bande d'images de non-fiction apporte une crédibilité à la scène, qui est quand même tout entière portée par la fiction.

Cela nous emmène vers nos deux personnages debout, sur ce bateau naviguant sur la Seine. Le réalisateur choisit de les filmer avec un éclairage particulier qui doit mettre en valeur leur statut ainsi que leur notoriété. Il est vrai que les personnages de cette séquence sont, en dehors de leur rôle, deux grandes stars du cinéma. C'est une des raisons pour lesquelles Stanley Donen organise un lumineux d'éclairage destiné à leur donner une aura supplémentaire. Disons que les personnages sont particulièrement

mis en lumière dans cette scène, un halo de lumière blanche vient sublimer leur visage. Ce halo construit un lumineux d'éclairage qui semble aller contre l'idée documentaire mais qui, pour cette fiction, est tout à fait vraisemblable.

Il y a donc bien un lien, une interpénétration entre un lumineux factuel, issu du fond du cadre, et un lumineux d'éclairage servant au premier plan à mettre en lumière, en valeur aussi, les personnages principaux de cette séquence. Ces deux personnages sur le bateau (Cary Grant et Audrey Hepburn) n'ont jamais réellement navigué ensemble sur la Seine pour cette séquence, mais le réalisateur veut nous le faire croire en utilisant les particularités d'un lumineux factuel. Nous pouvons conclure de cette analyse une hybridation des lumineux à l'intérieur des images, même si le lumineux de référence semble être un lumineux de second ordre. Cette séquence, comme tout le film, reste dans la famille de la fiction, mais l'effet semble représenter une alliance entre réalité (ou plutôt réalisme documentaire) et imaginaire. Les deux personnages appartiennent au monde de l'imaginaire, de la starification, grâce au lumineux d'éclairage, alors que le décor (ou univers) dans lequel évoluent les personnages semble vouloir étayer une communication du réel, documentaire grâce au lumineux factuel.

Le réalisme documentaire est ici le moyen de faire croire au spectateur que les deux personnages sont bien sur la Seine, à Paris, alors que la séquence est sans aucun doute tournée en studio. Nous sommes bien dans une hybridation, car le lumineux semble faire, d'une certaine manière, à la fois la distinction mais aussi le lien entre ces deux familles (fiction et documentaire).

Le « tout visible »  
de la télévision

À partir de ces analyses sur deux films de cinéma, nous pouvons nous interroger sur la place du lumineux à l'intérieur de cette « intermédialité<sup>®</sup> » que représente une partie de la production audiovisuelle actuelle. Il est possible en effet qu'il y ait un type de communication par le lumineux à l'intérieur des nouvelles émissions de la télévision, et que ce lumineux influe sur la réception du discours.

La télévision, cette boîte noire qui s'allume par la simple pression sur un bouton, fait apparaître dans le foyer du téléspectateur une lumière particulière. Cette lumière présente sur l'écran « agit sur le sens, souvent de façon inconsciente pour l'observateur, créant une atmosphère euphorique ou anxiogène<sup>9</sup> ». On pourrait ajouter que le téléspectateur est séduit par cette source lumineuse qui ne cesse de bouger sous ses yeux. Ces programmes (*Star Academy*, *Loft story*, *Le Bachelor*, etc.) sont appelés télé-réalité<sup>10</sup>. Mais il nous faut revenir sur leur éclairage pour mieux comprendre la réception de ces programmes qui nous semblent plus proches d'une télévision du tout visible que d'une télé-réalité. D'un premier point, ce sont des émissions où le spectateur devient un acteur, il entre à l'intérieur de l'écran ou plus précisément, il pénètre dans le territoire du scintillant<sup>11</sup>. Si jusque-là la télévision préservait une frontière entre son spectateur et le programme, on peut dire que les télé-réalités ont effacé cette distance. Plus que cette interactivité entre le téléspectateur et ces émissions, la position du lumineux non pas factuel mais du « tout visible » semble considérablement orienter le message des images. Certes, ces émissions où cohabitent les individus issus du monde extérieur proposent aux téléspectateurs de regarder des candidats qui leur ressemblent. Ce ne sont pas des acteurs professionnels et on leur demande d'être dans l'émission ce qu'ils sont dans la vie. Il y a donc connivence entre le spectateur et les candidats. Cependant, cette connivence passe par le filtre de la télévision ou plus exactement par l'écran scintillant de ce média. Le rapport entre la réalité du jeu et la fiction du dispositif est ici enveloppé d'un halo construit par le lumineux.

Il y a bien la mise en place d'un éclairage non pas dramatisant mais fortement orienté à l'intérieur de ces émissions. À y regarder de plus près, les candidats de ces émissions évoluent dans un environnement (appartement, château, loft) qui est baigné par une forte présence lumineuse. Dès lors, on peut admettre que ces candidats n'ont plus beaucoup en commun avec leur réalité en dehors du dispositif, ils sont métamorphosés par cette puissance lumineuse qui vient frapper leur existence. De candidats, ils deviennent personnages de fiction et s'éloignent donc

d'un concept de télé-réalité ou télé-documentaire. C'est la raison pour laquelle nous ne souhaitons plus appeler ces programmes télé réalité mais plutôt télévision du « tout visible<sup>12</sup> ».

Pour être tout à fait précis sur notre terme du « tout visible », il nous faut comprendre le but de cet éclairage. Selon nous, cette puissance lumineuse exercée sur ces candidats a pour but de les déréaliser, de les transformer en « prisonniers du spectacle ». Une fois sous cet éclairage, leur comportement évolue, ils ne sont plus de simples personnes du monde extérieur, ils appartiennent au monde des personnages. On n'a pas besoin de les guider dans un scénario, les regarder dans ce contexte lumineux suffirait à construire un intérêt pour le spectateur. Finalement, cet éclairage puissant, uniforme, et sans doute performant, participe d'une mise en avant des candidats de l'émission, mais aussi de la construction d'une image du tout visible.

### L'absence d'ombre de la pornographie

Cette « nouvelle » image médiatique est celle qui associe la mise en valeur de l'intimité et l'absence d'ombre. La lumière qui est imposée à l'intérieur de ces décors ressemble à celle des lieux publics (hôpitaux, prisons), c'est-à-dire une lumière dont l'ombre est absente, car rien ne doit être caché, l'intimité n'a pas lieu d'être. C'est la démonstration d'une démarche quasi-pornographique (dans le sens d'une représentation de choses « obscènes »), c'est-à-dire une démarche qui exhibe les choses cachées.

Il y a même une véritable opposition dans ces émissions, car, au-delà de la présence significative de la fiction par la mise en place de projecteurs puissants à peine dissimulés dans un décor théâtral (sorte de « tubes de néon » dont la lumière émise est plutôt froide), il y a également un rapport étroit entre l'intimité et la lumière. L'intimité étant cette zone d'ombre que nous préservons, ces émissions la rendent publique, de façon quasi-pornographique, afin de satisfaire un spectateur plutôt voyeur.

Ce sera par exemple la mise sous projecteurs de la toilette d'un candidat, du rasage d'un autre ou du réveil difficile d'un dernier. La question de la réalité devient alors une fausse question, ces émissions sont à leur manière des

## Le « lumineux » et l'identité du cinéma de Kubrick

Bertrand Girardi

émissions de *fiction* où le lumineux vient déréaliser, montrer au-delà du réel. Seuls persistent quelques éléments du quotidien et cela nous pousse à trouver finalement plus l'idée de « réalisme » au sens théorique du terme, c'est-à-dire une forte impression de réalité mais totalement artificielle (ici due, en partie, au lumineux). Les concepts de ces programmes ne cessent d'ailleurs d'évoluer, poussant toujours plus loin cette « fausse réalité » ou « réalisme » pour satisfaire le voyeurisme du spectateur. Dès lors, jusqu'où ces émissions sont-elles prêtes à aller pour rendre compte d'une vision obscène ou pornographique de cette dite réalité ?

Précisons que ces émissions ont malgré tout le mérite de mettre en avant l'idée d'une véritable hybridation entre ce qui tient du documentaire (commentaire sur les images, personnes jouant leur propre rôle) et ce qui tient de la fiction (mise en scène de la réalité, construction d'un monde artificiel, d'un décor). De plus, loin de nous l'idée d'interdire ces programmes, ils ne sont qu'une fiction de plus dans le paysage audiovisuel. Cependant, retenons que le lumineux donne à ces télé-réalités un aspect « obscène » qu'il est important de souligner. Dès lors, la programmation de ces émissions à une heure de grande écoute est à méditer.

Effectivement, il suffit de regarder ces nombreuses émissions de télé-réalité et l'horaire de leur diffusion pour constater la présence systématique d'un lumineux du « tout visible » au cœur d'un dispositif qui revendique en partie une appartenance à la non-fiction. L'étude du lumineux dans ces émissions pourrait nous en apprendre beaucoup sur la mise en scène des protagonistes, ainsi que sur l'absence de lien avec la réalité ou même d'un quotidien auquel il souhaite malgré tout nous faire croire. La télévision joue ici le jeu du cinéma de fiction, elle élève provisoirement des humains au rang de star et cela par la communication d'un lumineux d'éclairage hiérarchisant et surtout aveuglant. La simple apparition d'un lumineux d'éclairage dans ces émissions détourne toute idée de réalité en modifiant l'apparence des choses et des modèles. Cet éclairage détruit (délibérément ?) les ombres du monde réel pour offrir une vision « totale », une vision merveilleuse de cette soi-disant réalité.

La « *Star Academy* » soumise au lumineux

Pour ne prendre qu'un exemple parmi les télé-réalités, nous choisissons de parler de la *Star Academy* qui propose à la rentrée 2005 sa cinquième édition.

Ce programme nous invite à une sorte de télé-crochet où les candidats sont directement issus du monde extérieur et où leur rôle, à l'intérieur du programme, serait le même que dans leur vie quotidienne. Autrement dit, le programme permet au téléspectateur d'observer des jeunes gens proches d'eux qui vont vivre un quotidien et se distraire de la même façon (ou presque) que dans la vie réelle. Ils doivent cependant cohabiter dans un lieu clos avec des caméras qui enregistrent leurs faits et gestes. Cette différence majeure les distingue du public, mais les élève aussi au-dessus d'eux, ils ont été choisis et sont maintenant sous les projecteurs. Les caméras vont tout enregistrer, du repas aux diverses activités en passant par le « confessionnal ». Lors de la diffusion des images, un commentaire vient ajouter un supplément d'information à la situation présentée. Ce commentaire est assuré, soit par le présentateur, soit par une bande écrite en bas des images. Par exemple, nous voyons un candidat sortir du lit et le commentaire nous explique qu'il est 10 h 25 et que ce candidat va être en retard à son cours de gym, ce qui est logique car il s'est couché très tard et que cela n'est pas bien. Dès lors, nous pouvons reconnaître ici un lien étroit avec la construction du documentaire c'est-à-dire qu'on a une petite séquence sans effet de caméra (celle-ci est fixée au mur) avec un personnage qui n'en est pas un (le candidat joue son propre rôle) ainsi qu'un commentaire de cette séquence pour un supplément d'information voire un point de vue.

Un seul élément nous pousse cependant à réagir face à ce type d'image, c'est le traitement de la lumière. En effet, nous pouvons constater que les candidats sont constamment sous les feux des projecteurs. Il est vrai qu'une quantité impressionnante de lumière est diffusée dans chaque pièce du château. Ces projecteurs ont pour but d'enrober cette fausse quotidienneté d'un halo de lumière dont on peut questionner la fonction précise. Est-ce pour que les candidats soient toujours visibles voire « tout visibles » ?

Ou est-ce pour faire passer ces mêmes candidats tels des héros du petit écran ?

On peut croire sans peine que ce lumineux d'éclairage est à l'origine d'une volonté de transformer ces personnes du monde extérieur en de véritables stars de sitcom. Même si le dispositif de lumière est à peine caché, l'effet de ce lumineux sur les candidats enlève tout effet de réalité à leur comportement voire aux situations qui sont proposées. On dit souvent que les candidats oublient vite la présence de la caméra mais nous pouvons remarquer qu'il semble difficile pour ces candidats d'oublier ces rampes de projecteurs.

Les projecteurs viennent en effet briller sur leur visage comme des soleils puissants dont on ne peut se séparer. De plus, dans ce monde du tout visible, dans ces programmes d'intermédialité du lumineux (sitcom et visée documentaire), on constate facilement cette absence d'ombre. C'est peut-être une autre des raisons de la présence de ce puissant lumineux d'éclairage dans ces programmes de télé-réalité, les projecteurs de lumière, placés à chaque recoin de l'espace, effacent toute présence d'ombre à l'intérieur du décor. Naturellement, si le dispositif lumineux n'était pas réfléchi, un projecteur unique braqué sur un candidat pourrait fabriquer une ombre très expressionniste.

À choisir, la solution semble être au contraire, pour ces programmes, l'absence totale d'ombre qui transforme les images en un tout visible. Cela semble ne déplaire ni à la production ni aux spectateurs. À la *Star Academy*, comme dans les autres programmes de télé-réalité, ce n'est pas le lumineux qui est hybride, mais la situation dans laquelle il est proposé. La « réalité » dans ces télé du tout visible est éclairée, comme un hôpital ou une prison, seule la capacité de tout voir ou de voir un maximum est important. Les candidats « réels » sont comme des prisonniers en détention provisoire, surveillés mais aussi déshumanisés par cette part d'ombre qui leur manque. Nous pouvons alors considérer que ces images ont perdu la vérité attendue du visuel, « on dénie à l'image son caractère visuel, c'est-à-dire son caractère de signe (elle n'est plus mise pour, elle est partie de) pour la réduire à du pur visible, on lui dénie aussi sa caractéristique de langage <sup>13</sup> ».

Nous constatons à travers cet exemple l'effet de l'utilisation d'un corps lumineux dans les émissions de télé-réalité. Transformer une émission qui revendique une appartenance à la réalité en une certaine forme de sitcom ou série de fiction peut tenir du mensonge ou du moins d'une confusion pour le téléspectateur. Ce dernier, en choisissant de regarder ces programmes, souhaite, légitimement, observer des personnes qui lui ressemblent dans des conditions qui ressemblent à celle de la vie réelle. Lui proposer en retour un programme plus ou moins scénarisé avec des candidats sous les projecteurs peut, d'une certaine manière, perturber la réception. Mais il semblerait que le spectateur fasse lui-même la part des choses, et qu'il joue lui aussi de ce lumineux décalé dans ces images dites de réalité. Dès lors, il accepte de ne plus regarder un programme de réalité mais bien une fiction, une série de plus dans le paysage audiovisuel.

Ces séries empruntent à la non-fiction quelques éléments et deviennent une sorte de programme d'intermédialité dont le lumineux assure une part de signification.

En conclusion, nous pouvons avancer que la communication du lumineux dans les images assure, avec d'autres signes de l'image, un mode de réception des programmes pour le téléspectateur. Celui-ci, en lisant le lumineux, peut, à son tour, reconnaître certaines images, comprendre le sens caché de celles-ci et choisir d'entrer dans telle ou telle forme de lecture. Autrement dit, nous pensons que le lumineux, qu'il soit factuel ou du « tout visible », apporterait une signification supplémentaire bien utile sur la teneur en fiction ou en non-fiction des programmes de télé-réalité. L'identité de ces émissions voire leur définition pourrait y gagner en clarté.

**Bibliographie**

Dominique Avron, *Le scintillant, essai sur le phénomène télévisuel*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.

Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

Hélène Duccini, *La télévision et ses mises en scène*, Paris, Nathan, coll. « U », 1998.

Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969.



## Le « lumineux » et l'identité du cinéma de Kubrick

Bertrand Girardi

Bertrand Girardi, *L'imaginaire lumineux, un corps de l'image entre fiction et documentaire, le style Kubrick*, thèse de doctorat, université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2005.

Martine Joly, *L'image et son interprétation*, Paris, Nathan, coll. « U », 2002.

François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999.

François Jost, *L'empire du Loft*, Paris, La Dispute, 2002.

Guy Lochard et Guillaume Soulez (dir.), « La télé réalité, un débat mondial », in *Médiamorphoses*, hors série, Inathèque de France, juin 2003.

Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentari-sante », in *Cinémas et Réalités*, Travaux XLI, R. Odin et J.-C. Lyant (dir.), CIEREC, université de Saint-Étienne, 1984.

Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

## Notes

1 Pour exemple, la finale de la *Star Academy* a attiré en décembre 2004 quelque 11,5 millions de téléspectateurs.

2 Gabriel Veyre, opérateur Lumière chargé de ramener des vues d'Amérique latine tourne vers 1900 *Danse serpentine*, petit film de type reportage sur des danses « exotiques ».

3 *Le cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, 1920. Déformation violente de l'image à la fois par les décors d'une architecture saisissante et par un jeu d'éclairages exprimant la folie et les hallucinations des personnages. *Les trois lumières* de Fritz Lang, 1921, ici la lumière devient l'incarnation de la mort, jeu d'ombres et lumière.

4 Bertrand Girardi, *L'imaginaire lumineux, un corps de l'image entre fiction et documentaire, le style Kubrick*, thèse de doctorat, université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2005.

5 Une publicité pour une célèbre marque de chaussures de sport reprenant le rythme musical et le montage accéléré d'une scène d'*Orange mécanique* et dernièrement une évocation de *2001, l'odyssée de l'espace* dans le dernier film de Tim Burton *Charlie et la chocolaterie* (juillet 2005).

6 Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation, Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

7 Entretien avec Michel Ciment sur *Barry Lyndon* en 1976.

8 En s'appuyant sur le CRI : centre de recherche sur l'intermédialité à Montréal, 1998. Concept apparu en 1987 grâce à Jürgen Müller. Il définit l'intermédialité de façon provisoire comme un croisement ou une interpénétration entre les médias.

9 Hélène Duccini, *La télévision et ses mises en scène*, Paris, Nathan, coll. « U », 1998, p. 14.

10 Télé-réalité (ou télévision de la réalité, de l'anglais *Reality television*) est un genre télévisuel dont le principe est de suivre, le plus souvent sur un mode feuilletonnant, la vie quotidienne d'anonymes ou de célébrités. Les émissions de télé réalité empruntent souvent à d'autres genres télévisuels tels que le documentaire, le jeu ou la fiction. Cf. : Wikipédia, l'encyclopédie libre, [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

11 Dominique Avron, *Le scintillant, essai sur le phénomène télévisuel*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.

12 C'est-à-dire non pas des émissions « de la réalité » mais des émissions de « l'exhibition » voire « pornographiques ».

13 Martine Joly, *L'image et son interprétation*, Paris, Nathan, coll. « U », 2002, p. 98.